

Introducción: Étienne-Louis Boullée, arquitecto de la sin razón

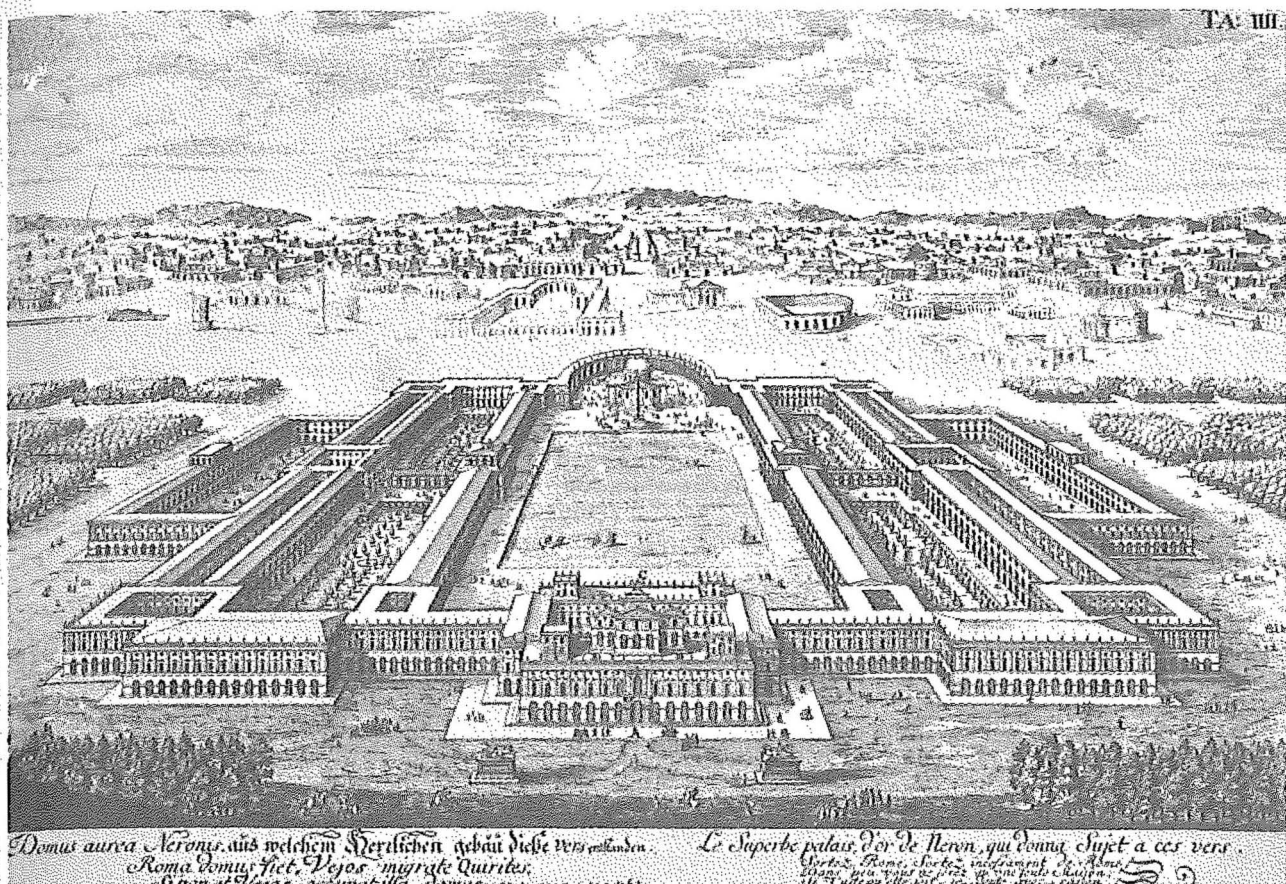
por Carlos Sambricio

Leer aquello que nunca fue escrito era, para el vienesés Hofmannsthal, una forma de entender la historia por cuanto que suponía aceptar el difícil compromiso de elaborar imágenes. Creía, de la misma manera que se enunciara años más tarde, que articular el pasado significaba conocerlo no ya *tal y como realmente fue*, sino que consistía en atribuir a la historia la función de desarrollar imágenes que permitiesen representar, de manera nueva, lo real. Así, frente a una ciencia positiva en la que los conceptos habían sido definidos, surgía otra forma de entender el pasado coherente esta vez con la idea de Nietzsche cuando comentaba «... *nosotros necesitamos la historia, pero la necesitamos no como el holgazán mal criado en los jardines del saber*».

La actitud de los que asumieron los supuestos anteriores era clara y chocaba con los que formulaban dudas sobre el sentido del pasado. Frente a los que insinuaban *¿para qué la historia?*, su respuesta era terminante: en primer lugar —hubiesen contestado— porque la necesitamos; después, porque con ella como soporte pretendemos desarrollar un nuevo conocimiento. De este modo la lectura del hecho histórico se convertía en punto de partida de la nueva concepción al discurrir entre la

valoración filológica —*preliminar*, definía Benjamin— para, posteriormente, lograr establecer nuevas imágenes.

Sucedió que algunos, al retomar los hitos del pasado, creyeron así salvar del olvido a la historia sin comprender que sus proyectos —en el caso de la arquitectura— definían sólo recuerdos de la Antigüedad, jerarquías pretéritas para el hombre. Centrados en los problemas de la arquitectura de su tiempo, lo que creían el estudio del mundo antiguo dejó de ser para ellos sinónimo de ruina para convertirse en tema de reflexión de intereses más inmediatos. A través de la historia definieron los valores de su época y la visión que dieron, en dibujos y grabados, del pasado fue una rara amalgama de ejemplos barrocos —en el caso de los historicistas de la primera mitad del siglo XVIII—, donde con un fondo arquitectónico la fantasía se disfrazó de resto arqueológico. Utilizaron pues la historia para confirmar, para ratificar sus supuestos, sin preocuparse por comprender el sentido de lo que tenían ante sí: y si observamos las visiones vertidas por Fischer von Erlach en su *Entwurf einer Historischen Architektur*, comprenderemos cómo el edificio del primer plano define, en cualquiera de las láminas del texto, los supuestos del barroco, mientras que la ciudad antigua, el marco histórico, sólo complementa la imagen sirviendo de coartada al asunto, al certificar, con su presencia, el carácter de Antigüedad. Sin profundizar en los problemas existentes en este marco, el arquitecto se preocupó más en definir en el tema central el lenguaje clásico y la composición de volúmenes, porque así la difusa ambigüedad avalaba su idea de arquitectura al alejarla de la efímera valoración del momento, consagrándola como solución válida a cualquier crisis. Hubo otros, por el contrario, que estudiaron la poderosa lección de la Antigüedad y aprendieron en el estudio que ésta se encontraba en el extremo opuesto de la llamada norma clásica: entendieron que la arquitectura del pasado apenas si tenía que ver con los órdenes, porque al analizar la situación límite con que se encontraban y estudiar el origen de la misma, compren-



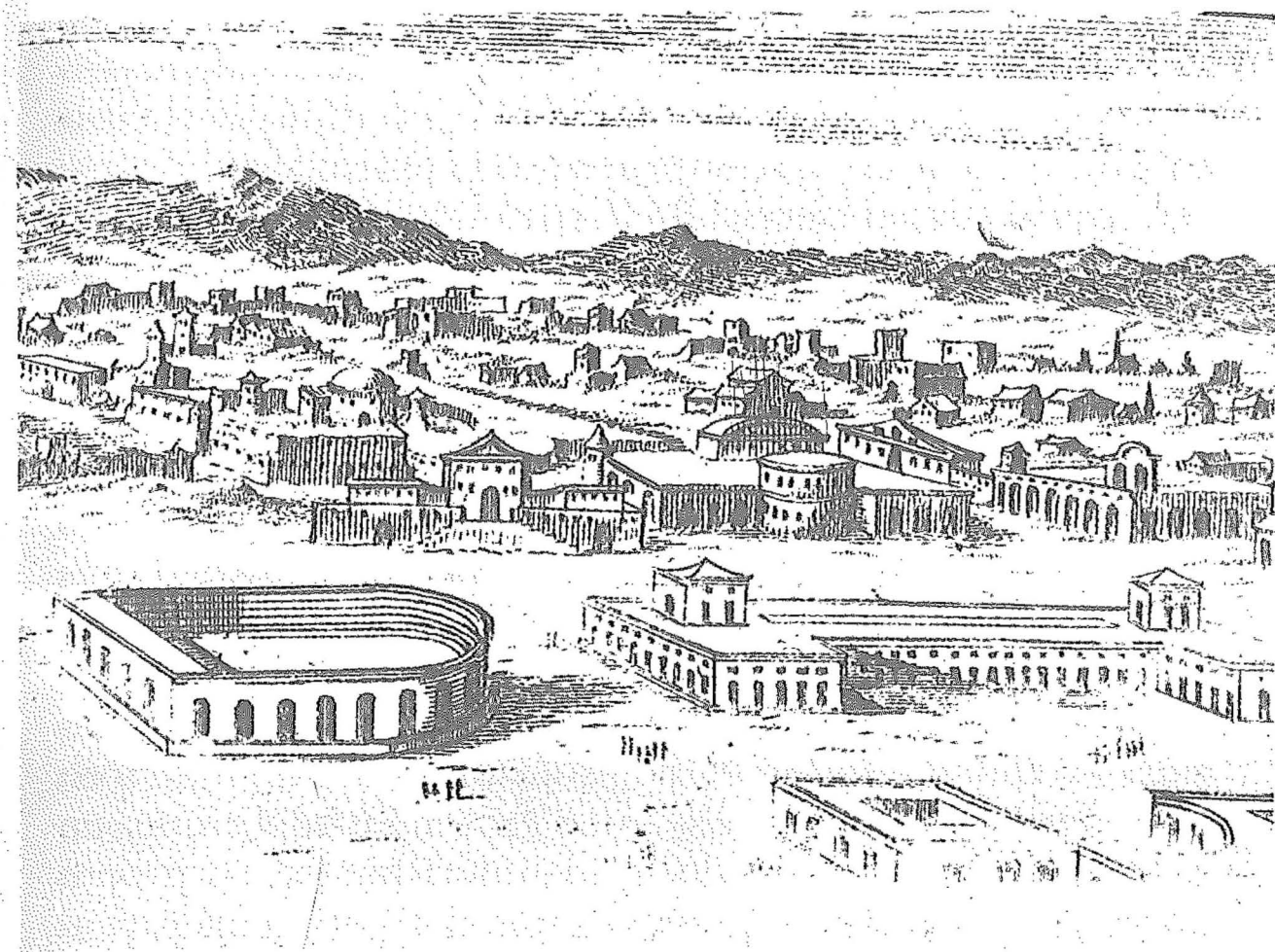
Johann Bernhard Fischer von Erlach: Domus Aurea de Nerón, 1721.

dieron que gracias a la historia podían generar un razonamiento nuevo. *Todas las cosas que duran largo tiempo se embeben progresivamente de razón, hasta el punto que se hace increíble que hayan tenido su origen en la sinrazón*, diría Nietzsche, y precisamente intuyendo esta idea algunos profundizaron en la sinrazón de la historia, alejándose para ello de los argumentos establecidos sobre el origen de la arquitectura. Chocaron con los que veían en los órdenes clásicos, en la cabaña de nuestros primeros padres, el punto de partida de la arquitectura, y desde su razonamiento ofrecieron una concepción basada en la lógica de los cuerpos puros, en los elementos, en las sensaciones, reivindicando imágenes pertenecientes a la historia pero que nunca, hasta el momento, habían sido compuestas o imaginadas.

Tuvieron la voluntad de reñir con la interpretación que se hacía de la historia y optaron por establecer

una disciplina donde la alegoría no cupiese para transmitir conceptos, como si de manifiestos se tratase; rompieron con la evolución de las formas clásicas y su intención fue establecer, desde el nuevo orden, una imagen que si bien permanecía ligada al pasado —a lo constante— reclamaba al tiempo su presencia en el futuro; rechazaron las funciones establecidas y los programas definidos, las dependencias tecnológicas y las contradicciones históricas, y concibieron, en cambio, un saber ligado al conocimiento universal. Conscientes de que sus intenciones quedaban próximas a los conceptos *sentir* y *expresar*, se esforzaron en explicar el alcance de estas dos ideas en los distintos temas del saber. Y uno de ellos, desde la arquitectura, quiso con sus dibujos y escritos ofrecernos su universo; su nombre: Étienne-Louis Boullée.

Boullée nació en París en 1728. Del total de su obra apenas nos quedan el centenar de dibujos que definen sus treinta y dos proyectos y el texto titulado *Architecture: Essai sur l'art*, que se encuentra, junto con los dibujos, en la Biblioteca Nacional de París. Hijo de arquitecto, en un principio realizó estudios de pintura para formarse, poco más tarde, en la arquitectura. Tuvo como maestros a Jacques-François Blondel y Jean-Laurent Legay. Aprendió, con el primero, las normas del clasicismo francés, mientras que con el segundo se introdujo en el mundo de la fantasía y vio las posibilidades que ofrecía una nueva visión de la historia. Nombrado profesor de Arquitectura en 1747, en la École des Ponts et Chaussées de París, su primera obra conocida la lleva a cabo en 1752, cuando proyecta una capilla para la iglesia de Saint-Roch. En 1759 es encargado de la decoración que se realiza en el College Louis-Le-Grand con motivo de las fiestas, y da también dibujos para la *Monnaie* de París, con motivo de lo cual es aceptado, en el mismo año, en la Academia de Arquitectura. Desde esta fecha hasta 1778 trabaja en proyectos de residencias para la nobleza parisina y lleva a cabo los Hôtel de Tourolle, de Thün, de Bru-



Johann Bernhard Fischer von Erlach: detalle de la Domus Aurea de Nerón, 1721.

noy... (donde repite los esquemas compositivos del Petit-Trianon) aceptando la idea de embellecer la ciudad con los nuevos hoteles. En 1775, al abandonar los encargos privados, es nombrado intendente del conde de Artois y supervisor de las obras de los Inválidos y de la Escuela Militar, cargos que deja en 1778 para dedicarse a la remodelación de las edificaciones reales, entre las que se encuentran el Castillo de Versalles, el proyecto de una nueva Ópera para París, la ampliación de la Biblioteca Real... Durante esta parte de su vida mantuvo una línea de arquitecto cortesano, partícipe de las corrientes del clasicismo francés, pero a partir de los encargos para remodelar los edificios citados desarrolla una actividad distinta, en la que rompe los criterios definidos por su maestro Blondel e introduce los elementos de una nueva arquitectura.

Los encargos reales que recibe son el punto de partida de los proyectos hoy conocidos a través de los dibujos, que deben de entenderse como intentos por definir un cuerpo teórico; así, el proyecto de Ópera que conocemos es el estudio desarrollado para sustituir a la Sala de Palacio Real que se quemó el 8 de junio de 1781; la Biblioteca se enuncia como *Memoire sur les moyens de procurer a la Bibliothèque du Roi les avantages que le monument exige*, y tiene su origen en el encargo que recibe en 1780, aunque los dibujos estén fechados en 1785, y el resto de los grandes proyectos —sea el Métropole, de 1781; el Cenotafio de Newton, de 1784; el Puente de Louis XVI (frente a la plaza de la Concordia) o el Palacio Municipal, de 1792— se entremezclan en el tiempo ofreciendo una nueva imagen. Paralelamente a todo ello, Boullée desarrolló una actividad como profesor de Arquitectura en las escuelas oficiales existentes en París, hasta que, en 1780, establece, siguiendo la idea de Blondel, su propio curso privado, con el que logra una importante repercusión en el ambiente parisino de los últimos años del siglo al plantear ahora unos puntos de vista opuestos a los de Blondel, que se reflejan en una serie de pequeños textos teóricos, el más importante de los cuales es *L'Architecture: Essai sur l'art* que redacta seguramente antes de 1793; el perdido *Recueil d'Architecture*, concebido como complemento del *Essai*, y las breves *Considerations sur l'Architecture*.

Tanto de las obras que proyectó privadamente como de las que llevó a la práctica para la Corona, apenas si quedan testimonios. Destruídos los edificios, perdidos los proyectos y dibujos, sólo las crónicas y el material llegado a la Biblioteca Nacional de París nos permiten conocer sus opiniones sobre la arquitectura, y es a partir de estos dibujos como fue considerado, en 1953, por Emil Kaufmann, junto a Ledoux y Lequeu, ejemplo de *arquitecto revolucionario*, debido a la ruptura que planteó respecto a la arquitectura francesa de su momento. Introduciendo un cambio de escala adoptaba, al mismo tiempo,

un lenguaje compuesto por formas sorprendentes. Sin embargo el calificativo de *revolucionario* debe entenderse más en el sentido que le da Viel cuando señala el *cambio revolucionario que se ha introducido en la arquitectura de nuestro tiempo*, que con una relación —inexistente— con el proceso de cambio que existe en Francia desde 1789. Calificado de representante de la «*architecture utopique*», particularmente dudo que su intención fuese optar por la fantasía.

Consciente de que la Academia entendía la historia como el conjunto de estudios que versan sobre el origen de los órdenes, fuente por tanto del *buen gusto*, Boullée se reclama contrario tanto a las proporciones establecidas por esos órdenes como al uso del edificio regulado por un programa. Ni define la utopía ni establece en sus dibujos casos improbables, sino que, por el contrario, cada uno de sus proyectos es un intento de trastocar, a través de la arquitectura, la norma: y manteniendo el orden existente define opciones donde la razón adopta nuevos visos. Desde esta idea es evidente que la transgresión preside la obra de este arquitecto, ni siquiera ocupado en cuestionar el alcance del llamado *buen gusto*, que reivindica la historia no como material de la arquitectura, sino como elemento de reflexión, porque centrada su preocupación en definir formas, la argumentación sobre el lenguaje se convierte en eje de su razonamiento. Frente a la normativa que reclama un uso definido para el edificio, avanza la idea de que *es más importante saber el nombre de las cosas que saber lo que éstas son*, con lo que enuncia la necesidad de un espacio arquitectónico que a nadie extrañe en su recorrido —porque pertenece al conocimiento de la historia— y en el que ningún elemento logra sorprender a la razón. Dejando de lado la reflexión sobre la norma clásica, su intención es más la de rechazar la idea vitruviana que, como hiciera Miguel Ángel, contestarla; y frente a la duda manierista plantea su afirmación rotunda de una nueva arquitectura: frente a la reducción de esquemas, como planteó Vignola, él no opone signos o

alegorías que sólo se comprenden desde el código —desde la clave— y opta por una arquitectura donde todos los elementos se entienden, porque, latentes en el conocimiento del hombre, han existido siempre en su cultura al ser resultado de su encuentro con la naturaleza. *He desdeñado, lo confieso, limitarme al estudio de nuestros viejos maestros y he intentado ensanchar, con el estudio de la naturaleza, mis ideas sobre un arte que, tras profundas meditaciones, me parece encontrarse aún en su aurora.*

Son entonces dos los problemas que plantea Boullée para definir su arquitectura: explicar cómo identifica los elementos y cómo los destaca de la naturaleza —que, según su esquema, es el punto obligado de partida—, y en segundo término, definir el lenguaje que utiliza. El primer punto le lleva a posiciones próximas a las desarrolladas por Condillac, cuando analiza el origen de los conocimientos del hombre, puesto que al entender el clasicismo como respuesta —desde la norma— a la necesidad, Boullée no rechaza la idea de disciplina, sino que renuncia a lo que es la idea de lenguaje. Para llegar a él, procede a un análisis de sus propias ideas, y es cuando destaca como la primera de sus dificultades, precisamente, su incapacidad para concretarlas. Sabe, es cierto, que su búsqueda debe partir del estudio de la Naturaleza, y para ello se esforzará en encontrar en ella referencias formales que su conocimiento, su saber, identifique. Y es en esta búsqueda infructuosa cuando comenta... *mi imaginación recorría las grandes imágenes de la Naturaleza y gemía por no poder expresarlas.*

Desde un principio es consciente que la argumentación que propone significa rechazar el concepto vitruviano que identifica la arquitectura con el arte de construir, y frente a la cabaña de la que nos habla Laugier como origen de la arquitectura, él destaca el hecho de que nuestros primeros padres antes de construirla debieron primero concebirla en su pensamiento. La arquitectura no es, para Boullée, el arte de construir, sino el arte de concebir imágenes, de desarrollar unas formas

que sinteticen las ideas. Al saber que éstas no se logran con el simple esfuerzo de la voluntad y sí en virtud de las fuerzas que se ejercen sobre ésta para obligarla a pensar, Boullée recurre a un nuevo lenguaje sólo cuando necesita de él: bien cuando en su abstracción discurre sobre las formas, bien cuando pretende desarrollar éstas. Obligado a desarrollar e incrementar los elementos de su conocimiento sigue, en su lógica, a los hombres del siglo XVIII cuando comentaban *como cada idioma, cada lengua, tiene su colección particular de diferencias y su sentido particular de las palabras*.

Se preocupa porque su arquitectura alcance un valor de intemporalidad y rechaza el carácter de invención o la búsqueda de la originalidad que en esos momentos plantean Ledoux o Lequeu; y centrado en obtener su ideal de la propia naturaleza e imitar a ésta, pretende construir un sistema coherente que permita el paso de sus supuestos a lo universal. Resulta evidente que Boullée, en esta búsqueda, establece referencias a maestros para, con su ayuda, sentar las premisas de la arquitectura. Pero anticipándose a la lógica de la Razón o a los arquitectos que conoce en su actividad, sus guías no serán —ante nuestra sorpresa— ni los viejos tratadistas ni los modernos académicos. Solo en su investigación, Boullée dirige su atención hacia los que en su día se interesaron por la filosofía, por el pensamiento, por los que, en suma, se sintieron atraídos por el origen del conocimiento del hombre. Intuye que el lenguaje fue creado para cosas mediocres, por lo que intentará acompañar a los que profundizan en la historia de las ideas al esperar encontrar en ellas la significación frente a cualquier actitud. Y es cuando los nombres de Condillac y de Newton aparecen en la obra del arquitecto.

Condillac, el filósofo estudioso de la lógica, las sensaciones y el origen de los conocimientos del hombre, había apuntado cómo las facultades del espíritu humano se podían explicar mediante la experiencia y cómo el conocimiento se formaba a partir de las sensaciones. Señala-

laba la conexión existente entre arte y ciencia, y establecía cómo ésta tenía en común la repercusión sobre el lenguaje, puesto que, destacaba, mientras el arte pone símbolos como sustitutos del objeto, la teoría científica puede señalar un mismo objeto con diferentes símbolos, uno de los cuales es perfecto puesto que tiene la cualidad de ser el más simple. Las palabras equivalen a los signos y la forma de emplearlos equivale —en el científico— al problema que supone el método en el cálculo. *El geómetra, por ejemplo, puede expresar la ecuación de una curva bien con coordenadas cartesianas, bien con polares. Pero una de estas expresiones será en definitiva la relativamente más perfecta, porque reduce a la fórmula más sencilla el contenido definitivo que se pretenda dar.*

Condillac abría camino al explicar el alcance de las sensaciones en el conocimiento humano, su influencia en el mismo, y determinaba la importancia que adquiere el elemento más simple en cuanto elemento perfecto. Es asumiendo esta idea del cuerpo puro, de elemento perfecto, cuando Boullée entiende que la gran lección que ofrece Newton es la del hombre que aprendió el arte de razonar a partir de una comparación. Con estos dos soportes sintetiza aquella búsqueda que giraba en torno a la Naturaleza y entiende que el lenguaje no depende ya de la norma, sino del proceso de análisis de las ideas.

Como tal lo entiende, de la misma manera que concibe las sensaciones como argumento para la relación entre los elementos. *No sabemos, sino porque sentimos,* comentaría el filósofo, y es entonces cuando Boullée descubre en los elementos regulares, en los cuerpos puros existentes en la Naturaleza, las formas que él busca, identificándolas por las sensaciones que producen en todos. De ellos dirá, en el *Essai*, *su forma era la más perfecta, su cuerpo queda favorecido por tales efectos de luz que no es posible que la degradación sea más suave, más agradable, más variada.* Adopta los cuerpos puros, las formas regulares, como imágenes de su conocimiento, y el cubo, la pirámide, la esfera o el cono, se convierten en símbolos, en

nuevas metáforas de un saber que se basa en las sensaciones.

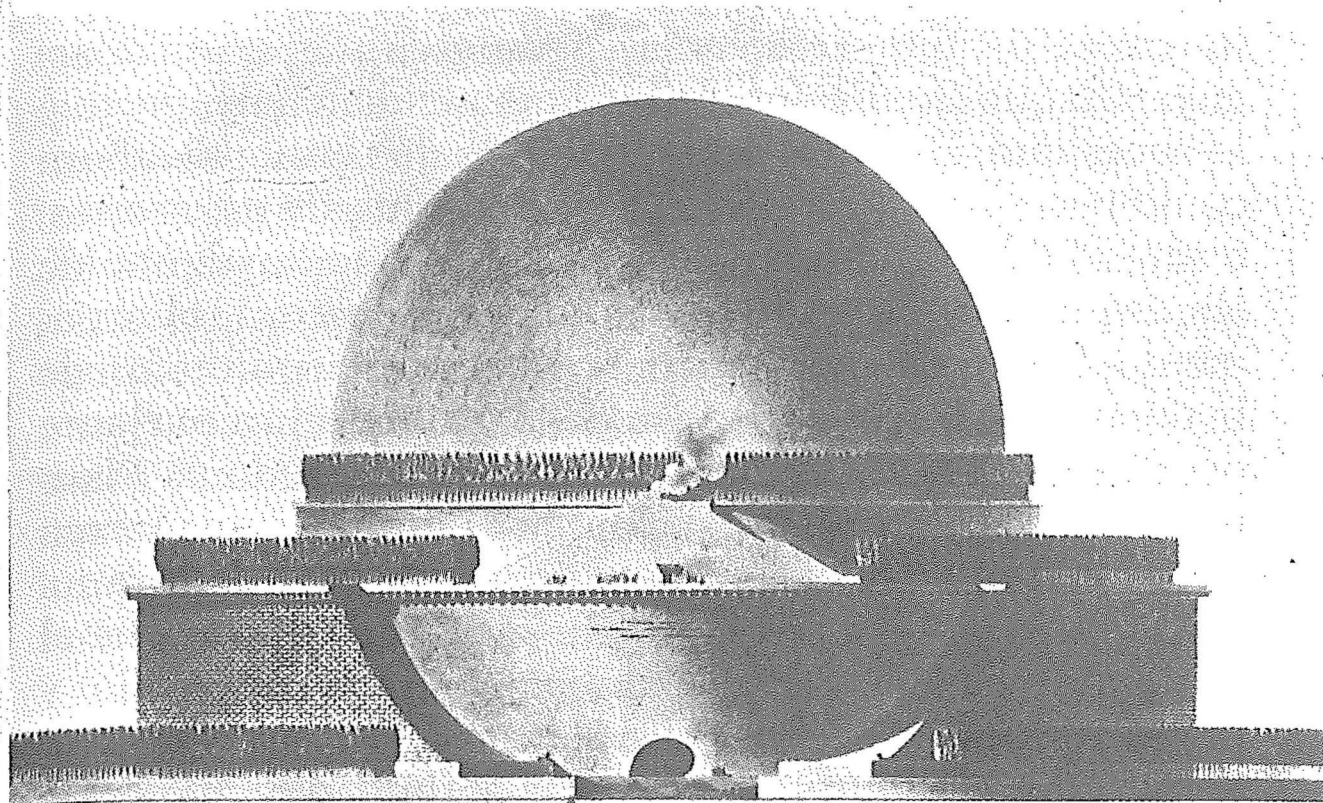
Es cierto que otros, en el pasado, también utilizaron —fuera de su contexto— estos elementos. Pero cuando aparecieron en grabados y dibujos de arquitectura carecían de la voluntad de transgredir que les confiere Boullée. Concebidos como referencias eruditas de una historiografía clasicista, cuando no como fondos escenográficos para las óperas de Metastasio, las pirámides o los cubos eran simples piezas subordinadas a un fondo clasicista que destacaba frente a ellos como síntesis de un ideal concepto de progreso. En la arquitectura propuesta por Boullée son estos elementos los que se esfuerzan por expresar la metáfora del detalle a la forma arquitectónica, y su diferencia con aquellos otros —que sólo pretendían perpetuar el cambio de la norma— es evidente.

Su serenidad se enfrenta al orden aceptado y sus imágenes no serán —en contra de lo que nos dijo— base de una referencia utópica ni punto de partida de una arquitectura visionaria. Por el contrario, su objetivo es sacar, rescatar del abismo del conocimiento, doctrinas latentes como figuras del mundo de los dioses. Olvidando voluntariamente los conceptos y esforzándose por profundizar en la teoría hasta establecer una interpretación sobre la comprensión del mundo, la arquitectura de Boullée se define desde los supuestos de forma, luz y proporción. Consciente de que estos tres configuran el mundo de imágenes del sueño humano, entiende que también definen aquel otro mundo que, de ordinario, se toma por real. Por ello, encaminado a modificar la inicial sinrazón, su ideal cuestiona el alcance de estas constantes de la misma manera que dudará sobre el marco mismo en el que debe integrarse esa arquitectura.

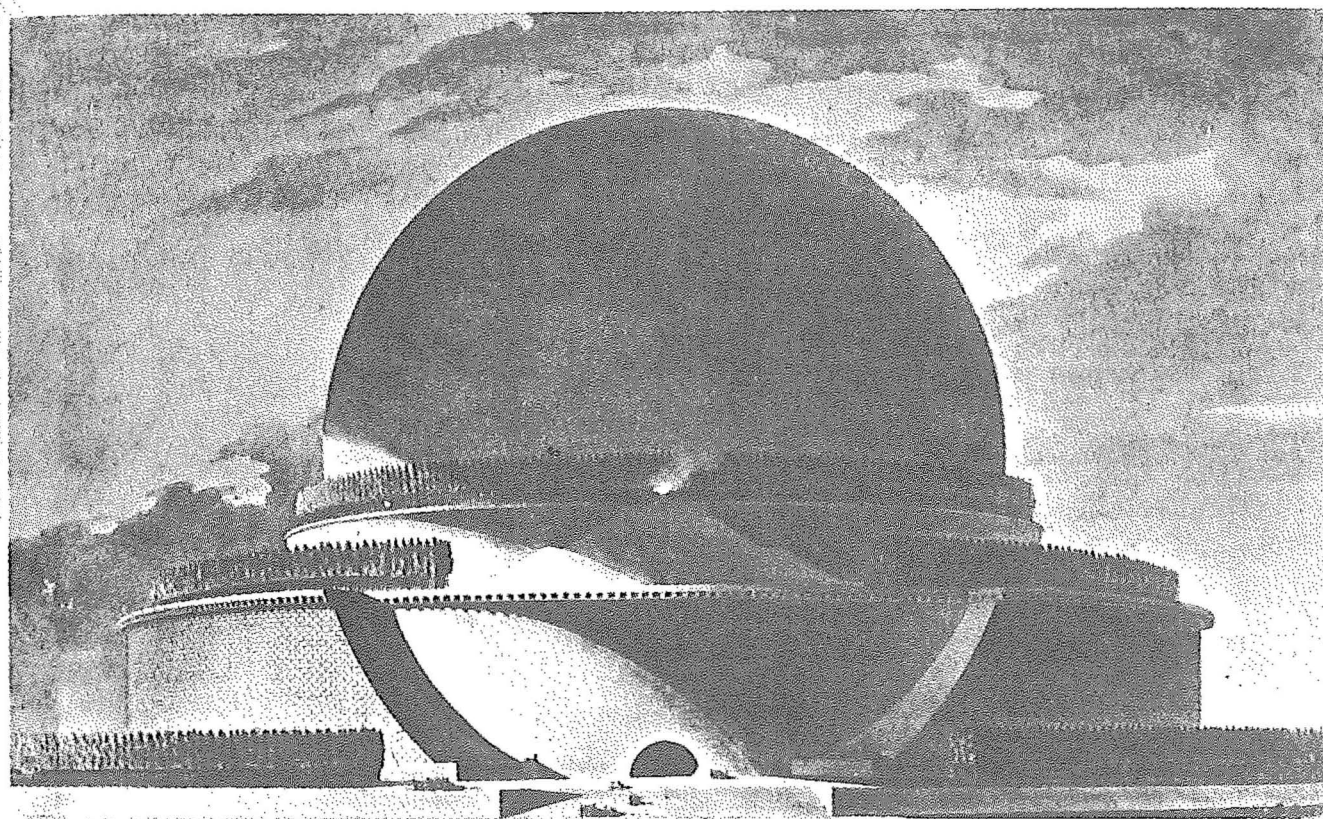
Forma y luz han ido, desde el primer momento, unidas en la arquitectura de Boullée. Pero al rechazar la introducción de elementos de innovación en la naturaleza, no olvida que su pretensión es lograr una arquitectura que pueda entenderse como parlante. Es cuando recuer-

da su inicial formación artística y exclama en el texto del *Essai*, «*ed io anche son pittore*». También es cierto que es pintor además de arquitecto, y esta voluntad se manifiesta en sus proyectos. Pretende —es sabido— que lleguen a todos precisamente por estar compuestos con los cuerpos puros y ser estos los que, en su perfección, producen sensaciones. Pero además va a destacar —puesto que sólo conocemos lo que sentimos— la luz en los volúmenes, demostrando cómo los elementos básicos se encuentran definidos por la luz y desarrollan las sensaciones que él reivindica. Tomemos un ejemplo: en el proyecto para el Cenotafio de Newton existen dos dibujos apenas diferenciales. Uno de ellos es el alzado principal y el otro es una ilustración, casi idéntica, del mismo alzado, en el que una ligera perspectiva da al dibujo su impresionante volumen. Pero mientras que el primero ofrece en la fachada principal una composición de cuerpos puros, donde se destaca la intersección entre ellos, en el segundo, y gracias a la perspectiva, aparece un juego de sombras que dominan el edificio y que sirven para valorar de manera nueva la esfera. La perspectiva introduce entonces la luz y ésta sirve para valorar a la forma de manera distinta a como había planteado el alzado; su intención aparece clara: forma y luz son dos componentes, indisolubles, que se complementan en el intento de producir sensaciones. Idéntica argumentación podríamos desarrollar en el interior del Templo para el cual Boullée da dos dibujos diferentes: en uno la iluminación cenital define una imagen del edificio; pero en otro se sustituye la iluminación central por otra, difusa, produciendo así una nueva valoración de las tinieblas y sombras en el edificio que sirven para producir, en nosotros, sensaciones contrapuestas. En ambos ejemplos la intención es idéntica: ofrecer una imagen del edificio donde su utilidad, el servicio que pueda ofrecer en cada momento, queda precisada porque ha definido el espacio.

Existe, por último, otro concepto fundamental en la arquitectura de Boullée, y es el cambio de escala



Étienne-Louis Boullée: Proyecto de Cenotafio de Newton, 1784. Alzado.



Étienne-Louis Boullée: Proyecto de Cenotafio de Newton, 1784. Exterior.

que introduce en sus proyectos. La aparición de la megalomanía, de una referencia gigantesca, se explica arguyendo que Boullée no define la dependencia respecto a la necesidad, sino que decide sobre lo que entiende ahora como necesario. Frente a la megalomanía de estos años, frente al cambio de escala que ha introducido alguno de los arquitectos de la Razón en su arquitectura, el argumento de Boullée difiere al del resto de los arquitectos, de la misma manera que su idea de la arquitectura parlante poco tiene que ver con la desarrollada por Ledoux. Planteando su rechazo de la gran ciudad, establece una forma de convivencia en la cual el edificio, dentro de la trama urbana, pierde progresivamente su lógica (por lo que el estudio de su relación con la misma carece de sentido) y es, por el contrario, el espacio comunitario, el gran recinto sagrado en el que se consagra la actividad del hombre, el ideal que se consagra. Existe una voluntad de mostrar, mediante un cambio de escala, que se debe sustituir la vieja ciudad por un único espacio, colectivo, donde cualquier actividad pueda realizarse —todas, si tratan de las actividades del hombre, son igualmente importantes— y que destaque por ser el deseo del hombre de establecer su Razón. Si el Cenotafio se idea como la voluntad por representar el universo que ha sido capaz de concebir —gracias a su capacidad de razonar—, todos y cada uno de los edificios que conocemos de Boullée son proyectos sin uso, sin función definida, y cuya única constante es su voluntad de destacar, con el cambio de escala, en la antigua ciudad, convirtiéndose en espacios de la nueva comunidad.

Frente a los problemas urbanos que enuncian los arquitectos de su momento, frente al estudio que desarrolla De Wailly en el Odeón cuando define la plaza como tema de primer orden, o cuando Antolini plantea la ordenación del Foro Napoleónico en relación a la trama, sorprende la indiferencia de Boullée por la ubicación de sus monumentos. Es cierto que precisa el lugar de cada uno de ellos —la Ópera en las Tullerías, la Biblioteca en la

calle Richelieu, el Puente frente a la Concordia, etc., pero la realidad es que son proyectos concebidos para cualquier lugar, independientes de la misma ciudad. En ciertos casos ni siquiera define los ejes del monumento, y entonces cuatro grandes columnas sitúan —como en el caso del Métropole— el edificio. Cuando deba señalar de qué modo éstos rompen la trama para asentarse, ignorará por completo —y de forma voluntaria— el tema, porque sus proyectos no se entienden como los de Antolini en Milán o como el de González Velázquez para Madrid. Por el contrario, su ideal se rebela frente a la urbe que construyeron los príncipes de la Razón y propone, desde el edificio fuera de escala, la nueva sociedad.

¿Fue Boullée el primero en sentir la verdad? Podríamos contestar que sí, que sólo él fue capaz de organizar una opción donde la Razón fue puesta en cuestión y en donde dos ideas, la lógica y el arte de la Memoria que parece reclamar de los tiempos, sirven para volver a aquel futuro que tantos, antes que él, vivieron.

C. S., junio de 1982